

## Po co Panofsky?

Wbrew pozorom nie jest to pytanie całkiem retoryczne. Nie pytam bowiem, po co Panofsky historykowi sztuki, ale – *pro domo mea* – zająć chciałbym się przydatnością studiów twórcy nowoczesnej ikonologii dla badacza literatury, a może nieco szerzej – humanisty.

*Studia z historii sztuki* Panofsky'ego<sup>1</sup>, które ukazały się w Polsce w 1971 r. i zniknęły od dawna z rynku księgarskiego, nie należą do tych pozycji, które można zdawkowo „recenzować”. Nie pora na to, zważywszy, iż dawno zostały uznane i docenione w świecie, a autor ich dostąpił najwyższej naukowej konsekracji. Nie czas także na referowanie poglądów Panofsky'ego, zrobił to zresztą świetnie w pięknym posłowniu do książki Jan Białostocki.

Co jednak historykowi sztuki nie przystoi, może być dozwolone poloniście, spróbujemy więc przyjrzeć się dziełu Panofsky'ego, instalując lunetę na obszarze sąsiedniego mocarstwa literatury. Zrobimy to tym śmieiej, że „Teksty” w założeniu sprzyjać mają takim interdyscyplinarnym porozumieniom.

1. By ustalić dokładniej pozycje partnerów tego dialogu, rozpoczniemy od pewnych ustaleń wyjściowych: zgodnie z założeniami jeszcze Lessingowskiego *Laokoona* podstawowa różnica między dziełem plastycznym a literackim polega na przestrzenności pierwszego – i czasowości drugiego. Jeśli pominiemy eksperymenty kineform czy mobilów, a z drugiej strony poezji konkretnej, które należą do wypadków krańcowych, przyjdzie nam uznać to rozróżnienie i dziś. Istotnie, proces odbioru rzeźby, obrazu czy budowli, jakkolwiek by był w czasie rozciąg-

---

\* Tekst pochodzi z: „Teksty” 1974, nr 5.

<sup>1</sup> E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, ss. 467.

nięty i zawierał różne fazy, prowadzi wreszcie do konstytucji przedmiotu estetycznego, który sprowadza wszystkie kolejno poznawane walory dzieła na płaszczyznę jednoczesności, tworzy z nich statyczny zestrój – strukturę zasadniczo nieruchomą.

Inaczej z konkretyzacją utworu literackiego, która polega między innymi na wzbogaceniu przez odbiorcę schematycznego ciągu zdań o czasowość i dynamikę, przy czym struktura utworu projektuje szczegółowo proces poznawczy, wiodąc czytelnika od początku do końca owego uporządkowanego ciągu zdań, Ingarden pisze, iż „szczególne uporządkowanie następstwa części w dziele literackim przemienia się w konkretyzacji na efektywne następstwo w zjawiskowym konkretnym czasie”<sup>2</sup>.

O ile więc w percepcji dzieła plastycznego abstrahujemy od czasu, w jakim proces się odbywa, o tyle w konkretyzacji utworu literackiego czas ten w pewnym sensie zostaje w poznawany tekst wprzęgnięty. Zważywszy jeszcze na zupełnie odmienny sposób istnienia, charakteryzujący twory tych dwu dziedzin artystycznej twórczości, łatwo zgodzimy się, iż proceder badawczy historyka sztuki winien różnić się poważnie od metod literaturoznawcy. Po co więc historyk sztuki Panofsky – badaczowi literatury? Na to pytanie istnieje zapewne wiele odpowiedzi. Postaramy się sformułować tutaj trzy – jak się wydaje najważniejsze.

2. Po pierwsze, eseje Panofsky’ego potraktować możemy jako wspańiałe kompendium do studiów nad symboliką dawnej sztuki, symboliką, która wiązała ściśle różne rodzaje twórczości artystycznej. Tu odpowiedź na tytułowe pytanie będzie najprostsza, istotnie bowiem alegorycznym obrazom odpowiadają nader często alegoryczne opowieści (jak np. *Legenda o trzech żywych i trzech zmarłych*), a zespołowi motywów literackich – symboliczne przedmioty i ich wzajemne usytuowanie w obrębie malowidła, rzeźby lub nawet niekiedy budowli: tak właśnie skłonienie głowy umierającego Chrystusa na krzyżu (św. Jan 19, 32), powtórzone wiernie we wszystkich malowanych lub rzeźbionych wizerunkach, prefigurować miało skrzywienie podłużnej osi gotyckich katedr (wyraźne np. w Gnieźnie). Zdając sobie sprawę z tych wzajemnych powiązań, łatwo teraz wykorzystać wyniki prac ikonologa w interpretacji niejasnej często dawnej literatury alegorycznej.

---

<sup>2</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przekł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 423.

Na czasy renesansu i baroku datuje się zresztą burzliwy rozwój emblematyki, której przedmiotem zainteresowania były heterogeniczne twory o charakterystycznej konstrukcji, obejmującej alegoryczny obraz, wierszowany tekst oraz czasami jeszcze sentencję – przy czym wszystkie trzy podporządkowane były jednej idei organizującej. Emblematyce staropolskiej poświęcił niedawno obszerną książkę Janusz Pelc<sup>3</sup>. Ścisłe związki między literaturą a ikonografią są tam wystarczająco dobitnie udowodnione. Tak emblematyka jednak, jak i jej rodzona siostra – tradycja (wywodząca się od Cesare Ripy ikonologia) miały na celu przede wszystkim właściwą interpretację treści, które zakłęte były w alegorie, wykładanie sensu, wedle terminologii Panofsky'ego pokrywające się raczej z opisem ikonograficznym dzieła sztuki.

Ikonologia współczesna, tak jak ją rozumie autor *Studiów z historii sztuki*, nad analizą ikonograficzną nadbudowuje jeszcze jedną warstwę interpretacyjną, której przedmiotem – przepisuję tu odpowiednią rubrykę tabeli Panofsky'ego – jest „*znaczenie wewnętrzne lub treść*, składające się na świat wartości »symbolicznych«”. Poprawność takiej interpretacji gwarantować ma znajomość „*historii objawów kulturowych lub »symboli« w ogóle [wiedza o tym, jak – w zmiennych warunkach historycznych – istotne dążności umysłu ludzkiego wyrażane są za pomocą specyficznych tematów i pojęć]*” (s. 20).

„Symbole” oraz „wartości symboliczne” rozumiane są tu w sensie Cassirerowskim, stanowią zatem narzędzie poznania, a ściślej – narzędzie ujmowania i obdarzania sensem świata dostępnego w doświadczeniu.

Tak więc widać wyraźnie, że ikonologia i literaturoznawstwo, które używać sobie mogą wzajem rezultatów swych badań przy odczytywaniu znaczeń symbolicznych i alegorycznych, idą także ręką w rękę na najwyższym poziomie interpretacyjnym. Zasób wiadomości, do jakiego każe Panofsky odwoływać się przy tej okazji, pokrywa się bowiem z wyposażeniem, jakiego żądamy od badacza literatury.

3. Jeśli teraz przeczytamy po raz wtóry *Studia z historii sztuki*, zauważymy, iż autor nie tyle historią sztuki *sensu stricto* się zajmuje, ale raczej historią myśli, historią form poznania, historią przeświadczeń ludzkości na temat świata, ba, historią charakterów nawet – i to nie tylko indywidualnych, lecz także narodowych (patrz studium: *Ideowe*

<sup>3</sup> J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973.

*poprzedniki chłodnicy Rolls-Royce'a*). Materiał ikonograficzny jest tu przede wszystkim materiałem dowodowym, a dzieła sztuki plastycznej – „skamienielinami przewodnimi”, pozwalającymi śledzić przemiany idei i obyczajów. Panowski wierzy w ścisłe współzależności, wiążące rozmaite sfery ludzkiego działania, a efektowne paralele, budowane raz po raz, budzą czasem tyleż podziwu co instynktownej nieufności. Oto próbka takiego rozumowania:

Podobnie jak średniowiecze nie mogło stworzyć jednolitego systemu perspektywy, który polega na uświadomieniu sobie ustalonego dystansu między okiem i obiektem, umożliwiając artyście budowanie zrozumiałych i zwartych przedstawień widzialnych przedmiotów, tak nie mogło stworzyć nowoczesnej koncepcji historii, która polega na zrozumieniu intelektualnego dystansu między teraźniejszością i przeszłością i w ten sposób umożliwia badaczowi budowanie zrozumiałych i zwartych koncepcji minionych okresów (s. 27).

W istocie zgoda na takie twierdzenie wymaga znajomości całego systemu filozoficznych założeń Panofsky'ego. Jego ikonologia okazuje się być dyscypliną zadziwiająco uniwersalną, a drobiazgowo, przytłaczające erudycją analizy rycin, obrazów, rzeźb czy budowli otwierają nieoczekiwanie rozległe horyzonty. Teren, po którym posuwa się badacz, przypomina zresztą niezwykle gęstą sieć: którykolwiek z węzłów chcemy przybliżyć oczom – poruszamy całą płataninę sznurków. Stąd często analiza prostego motywu czy dzieła prowadzi do bardzo ogólnych twierdzeń z dziedziny kultury i filozofii (np. *Trzy ryciny Albrechta Dürera*). Innym znów razem wielowątkowe rozważania, przywołujące ogrom materiału dowodowego z najróżniejszych dziedzin, służą wyjaśnieniu nieskomplikowanego pozornie problemu, na przykład prawidłowemu odczytaniu tematu obrazu Rembrandta (*Spętany Eros*) czy wyjaśnieniu „stylistycznej niespójności” – chłodnicy samochodu (*Ideowe poprzedniki chłodnicy Rolls-Royce'a*).

Te swobodne, a jakże częste, przeskoki od ogółu do szczegółu (i odwrotnie) nie rażą, jeżeli uświadomimy sobie filozoficzne założenia Panofsky'ego – tak bliskie teorii „form symbolicznych” Cassirera. Autor *Studiów*, w myśl tych założeń, ma pełne prawo wiązać paralelizmem poglądy naukowe, filozoficzne, religijne, mit, literaturę i sztukę – wszystko to bowiem są „formy symboliczne” odwzorowujące tę samą zasadniczo rzeczywistość. Podobieństwo wiąże tu małe i wielkie struktury,

a przeświadczenia całej epoki odbijają się w monadzie pojedynczego dzieła sztuki.

I oto druga korzyść, jaką wynieść może badacz literatury ze studiów Panofsky'ego: sztuki plastyczne i sztuka słowa powiązane są tutaj tyśiącem węzłów, materiał literacki cytowany w *Studiach* jest ogromny i bardzo różnorodny. Autor odwołuje się do tekstów literackich, by ukazać zbieżność motywów i zasad konstrukcyjnych, by udowodnić, że poglądy na świat wyrażane dyskursywnie odbijały się jednocześnie w prawidłach, którym poddana była twórczość plastyczna.

Chodzi więc już nie tylko o komplementarność badań nad interpretacją alegorii – plastycznych i literackich. Literatura i plastyka, jakkolwiek odrębnymi prawami się rządzą, wpisane zostają w uniwersum kulturowe, które – jako instancja odwoławcza – pozwala widzieć w nich jedynie różne możliwe drogi uśensowania rzeczywistości. Założenia o wzajemnej przetłumaczalności języka słów i języka form przestrzennych, a co więcej – pogląd, że analiza porównawcza w istotny sposób wzbogaca wiedzę o sztuce, dają się z łatwością odwrócić i odnieść do badań literackich. *Studia* Panofsky'ego udowadniają, że nie oznacza to powrotu do prymitywnego genetyzmu, a wprost przeciwnie – poprzez wykrycie struktur podobnych na różnych poziomach ludzkiej twórczości – wiedzie do lepszego zrozumienia, jak struktury te funkcjonują.

4. Powróćmy teraz do wcześniejszych rozważań i spróbujmy rozpatrzyć *Studia* Panofsky'ego tak, jakby to był traktat o różnych formach ludzkiego poznania i odpowiadających im manierach twórczych. Łatwo udowodnić, że nie jest to dowolne założenie. Śledząc poszczególne rozdziały, natrafiamy stale na analizy związków łączących doktryny epistemologiczne – i realizacje artystyczne. I tak w pracy *Architektura gotycka i scholastyka* rozpatruje się paralelizm między budową filozoficznej summy – i gotyckiej katedry. Summa, jako najbardziej monumentalny wykwit średniowiecznej sztuki dowodzenia, poddana jest prawidłom logiki; katedra – prawidłom statyki. I oto okazuje się, że pomimo zasadniczej odrębności instancji odwoławczych, istnieją pomiędzy summą i katedrą daleko idące zbieżności strukturalne – konstrukcję czysto intelektualnego aktu poznawczego rozpoznać można w niektórych cechach konstrukcyjnych świątyni. Co więcej – historia architektury sakralnej pokrywa się w ogólnych zarysach ze współczesną jej historią filozofii.

Dalsze artykuły prezentują podobne związki i paralelizmy. Historia opata St. Denis, Sugera, wyjaśnia jego mecenat nad rzemiosłem i sztuką konkretnymi poglądami epistemologicznymi (*anagogicus mos* Dionizego Areopagity). W *Imago Pietatis* niepoślednią rolę odgrywają uwagi nad „przedstawieniem dewocyjnym”, projektującym swoiście akt odbioru u widza. *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku* prezentuje przejście od przedstawień czysto alegorycznych do alegorii realistycznie motywowanych, co bezpośrednio koresponduje z zagadnieniem poznawczej wartości dzieła sztuki: o ile dawniejsza alegoria była pewną kombinacją symbolicznie nacechowanych elementów w czysto abstrakcyjnej przestrzeni, o tyle nowsza – powtarzając zasadniczą strukturę poprzedniczki – wpisuje ją w przestrzeń poddaną prawom perspektywy, jednorodną, imitującą wycinek realnego świata. Skoro świat ten jednak powtarza alegoryczny schemat, dokonuje się w obrazie zjednoczenia realności z wyższym sensem, sztuka staje się narzędziem zrozumienia świata w sposób daleko skuteczniejszy niż poprzednio. Rozważania o Leonardzie da Vinci (*Artysta, uczony, geniusz*) przynoszą twierdzenie, iż rozwój poznania naukowego warunkowany jest przez rozwój technik przedstawiania badanej rzeczywistości. Dwa szkice o ruchu neoplatoniskim podkreślają znaczenie założeń filozoficznych dla sztuki. Analiza trzech rycin Dürera – to znów analiza renesansowych poglądów na trzy drogi życiowe (a także trzy typy poznania). Wreszcie w szkicu *Galileusz jako krytyk literacki* dobitnie mówi się o związku przeświadczeń filozoficznych, estetycznych z koncepcjami poznania naukowego.

Panofsky przypisuje sztuce niebagatelną rolę w procesie ludzkiego poznania. Interpretacja ikonologiczna spełnia w tym systemie zadania znacznie wykraczające poza zwykłe sytuowanie dzieła w kontekście kulturowym. W *Studiach* znajdziemy sporo przesłanek o tym świadczących; nie darmo autor niechętnie, a właściwie wcale nie sięga do sztuki naturalistycznej, odtwarzającej pewne fragmenty rzeczywistości li tylko dla ich estetycznych walorów (podobnie odwraca się od „czystego” malarstwa i rzeźby, abstrakcjonizmu itp.). Panofsky’ego interesują przede wszystkim przedstawienia ikoniczne odbijające rzeczywistość już uprzednio w inny sposób kreowaną lub przetworzoną, a więc sztuka o tematyce religijnej, mitologicznej, alegorycznej, sztuka oglądająca świat przez pryzmat określonych poglądów filozoficznych lub naukowych.

Upraszczając nieco, można powiedzieć, iż Panofsky traktuje dzieło plastyczne jak palimpsest, pod którym poszukuje *tekstu* pierwotnego – najczęściej jakiejś historii mitycznej. Postępowanie badawcze polega na zgromadzeniu możliwie dużej ilości ikonicznych przedstawień tej historii. Oczywiście „obraz przedstawiający historię” – to w myśl cytowanych Lessingowskich założeń sprzeczność. We wszystkich tych przedstawieniach przebieg wydarzeń streszczony zostaje do jednego momentu – momentu syntetyzującego najlepiej sens historii.

I tu wychodzi na jaw szczególna rola plastyki: otóż obraz w pewnej mierze jest *interpretacją mitu*. O ile przekaz literacki w większym stopniu schematyzuje wyglądy i poszczególne zdarzenia, o tyle obraz schematyzuje zasadnicze konflikty ideologiczne i fabularne, przenosząc je w zamknięty, nieruchomy układ własnej, wewnętrznej przestrzeni konwencjonalnej. Przestrzeń ta jest silnie zwaloryzowana: zachodzą w niej znaczące opozycje pomiędzy górą i dołem, stroną prawą i lewą oraz poszczególnymi planami. Obraz selekcionuje rzeczywistość przedstawioną historii mitycznej, biorąc z niej tylko przedmioty symbolicznie nacechowane i wiąże je w strukturę rozpiętą w sieci współrzędnych waloryzujących (gra tu oczywiście rolę szereg innych jeszcze konwencji przedstawieniowych, np. stosunek wielkości przedmiotów oraz postaci itp.).

Przemiany tego samego motywu mitycznego w serii obrazów świadczą jednak, że wykrycie „tekstu pierwotnego” nie wystarczy do zrozumienia jego ikonicznych wersji. Pomiędzy tekstem językowym a obrazem stoi zawsze zespół przeświadczeń światopoglądowych właściwych epoce, w której obraz powstał. Przeświadczenia owe mogą modyfikować tekst pierwotny (różne wersje historii mitycznych). Mogą też oddziaływać bezpośrednio na obraz, który – jak się to często zdarzało – będzie teraz „fałszywą” interpretacją mitu (np. motyw walki Erosa z Anterosem czy różne tłumaczenia sentencji *Et in Arcadia ego*). Wreszcie – mogą oddziaływać pośrednio, zmieniając konotacje użytych w obrazie elementów (np. zmiana konotacji architektury rromańskiej jako motywu ikonicznego w scenach Zwiastowania).

Wszystko to pozwala w przedstawieniu ikonicznym widzieć model rzeczywistości, kreowanej uprzednio środkami literackimi, model służący interpretacji i sam będący interpretacją. Podobną rolę spełnia on zresztą w naukach przyrodniczych, co rozumiał doskonale już Leonardo da Vinci. Cytuję za Panofskym:

A wy, co chcecie przy pomocy słów odkryć postać człowieka z jego członkami przystosowanymi do rozmaitych pozycji, zrezygnujcie z tego, bo im bardziej drobiazgowy jest wasz opis, tym bardziej macie umysł czytelnika i dalej go odводzicie od poznania opisywanej rzeczy. Konieczne jest przeto, byście przedstawiali i opisywali (s. 169).

A dalej Panofsky:

Nie będzie przesadą twierdzenie, że w historii nauki nowoczesnej narodzinny perspektywy znaczą początek pierwszego okresu, wynalezienie teleskopu i mikroskopu – drugiego, a wynalezienie fotografii – trzeciego, ponieważ w naukach opartych na obserwacji i opisie ilustracja jest nie tyle objaśnieniem twierdzenia, co samym twierdzeniem (s. 169–170).

W naukach przyrodniczych mamy więc do czynienia z ciągiem następującym: rzeczywistość badana – jej odwzorowanie selektywne, modelowe – zespół twierdzeń wyrażonych dyskursywnie, które tę rzeczywistość opisują. Humanista posługuje się podobnym ciągiem: rzeczywistość przedstawiona historii mitycznej – jej strukturalizacja w obrazie – interpretacja dyskursywna. Łatwo spostrzec, że pierwsze i ostatnie ogniwo ma swój fundament w tekstach języka naturalnego. Droga wiedzie zatem od tekstu do tekstu, przy czym pierwszy z nich kreuje rzeczywistość – drugi ją wyjaśnia językiem pojęć, pierwszy indywidualizuje – drugi uogólnia. Oba te człony wiąże ze sobą przedstawienie ikoniczne i, być może, rola jego jest tak niezbędna, jak rola diagramów, wykresów i wszelkich w ogóle modeli dwu- lub trójwymiarowych, jakie coraz chętniej stosują naukowcy, by z badanego obszaru wyabstrahować istotne elementy, ich funkcje i powiązania.

„Raz jeszcze odwołam się do cytowanej już tabeli Panofsky’ego, by odczytać, jakie wyposażenie uważa on za niezbędne przy interpretacji ikonologicznej. Jest nim mianowicie: *syntetyczna intuicja* (znajomość *zasadniczych skłonności umysłu ludzkiego*) uwarunkowana psychologią i światopoglądem interpretatora”.

Właśnie: „syntetyczna intuicja”! Jeśli raz jeszcze prześledzimy triadę: mit – obraz – wyjaśnienie (które w istocie powtarza dość wiernie schemat emblematu: tekst alegoryczny – obraz alegoryczny – sentencja), zauważymy, iż mit posługujący się quasi-realnością swych postaci i sytuacji odwołuje się raczej do empirycznego modelu poznania, wyjaśnienie – do operacji czysto intelektualnych. Stojący pomiędzy nimi obraz zapewnia połączenie namacalności historii mitycznej i trwałego



uporządkowania, uogólnienia właściwego logicznej konstrukcji języka pojęciowego. Obraz równocześnie, sprowadzając wszystkie swe elementy do jednej płaszczyzny czasowej, może być odbierany „w jednym rzucie”. Modelem poznania najbardziej dlań właściwym będzie przeto poznanie poprzez bezpośredni wgląd w istotę rzeczy, „syntetyczna intuicja”, „myślenie intuicyjne” wreszcie – by posłużyć się terminologią współczesnej heurystyki<sup>4</sup>.

To właśnie trzecia odpowiedź na pytanie: jaka korzyść z Panofsky'ego dla badacza literatury? Jest to inspiracja metodologiczna. Sztuki plastyczne w ujęciu autora *Studiów* są tylko jedną z form nadawania ludzkiego sensu doświadczeniu świata, zajmują też określone miejsce w łańcuchu operacji poznawczych, operacji usensownienia rzeczywistości, są swego rodzaju „działalnością strukturalistyczną” przed strukturalizmem. Interpretacja ikonologiczna, jaką proponuje Panofsky, może więc zostać zaanektowana przez literaturoznawstwo, zaś rozbiór schematów ikonicznych ukrytych w utworze literackim wróży nieocenione korzyści w analizie dzieł sztuki słowa.

---

<sup>4</sup> Zob. B. Puszkin, *Heurystyka*, przekł. Z. Schabowski, Warszawa 1970.